



78.071.2 : 784.3 (477)

*Марія Касьяненко***БАРОЧНА ВОКАЛЬНА СТИЛІСТИКА ЯК ВИКОНАВСЬКА
ПРОБЛЕМА (стратегії класу Є. С. Мірошніченко)**

Касьяненко М. А. Барокова вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. С. Мірошніченко). Розглянуто частину педагогічного репертуару Євгенії Мірошніченко, вокальний розвиток кількох учениць, оперу Генделя «Юлій Цезар в Єгипті» та особливо арію «Da tempeste il legno infranto». Виявлено 29 барокових арій для різних голосів та складено хронологію по країнах та мові твору. Розкрито засоби вокалізації та стилізації для створення цільного образу героя.

Ключові слова: Євгенія Мірошніченко, барокові арії, учні, композитори, Г. Ф. Гендель, вокальний репертуар.

Касьяненко М. А. Барочная вокальная стилистика как исполнительская проблема (стратегии класса Е. С. Мирошниченко). Рассмотрена часть педагогического репертуара Евгении Мирошниченко, вокальное развитие нескольких учениц, оперу Генделя «Юлий Цезарь в Египте» и в особенности арию «Da tempeste il legno infranto». Выявлены средства вокализации и стилизации для создания цельного образа героя.

Ключевые слова: Евгения Мирошниченко, барочные арии, ученики, композиторы, Г. Ф. Гендель, вокальный репертуар.

Kasianenko M. A. Baroque vocal stylistics as a performing problem (strategies of Evgenia Miroshnichenko's class). Fame of Yevheniia Semenivna Miroshnichenko (1931–2009) as an opera singer is quite great worldwide. Many wrote on her during her lifetime: Henadii Kabka's interviews, recorded memories of the singer herself, general overview of her life and works found a place in the textbook by Valentyna Antoniuk "Vocal Pedagogy (Solo Singing)", biographical book by Tetiana Shvachko "Yevheniia Miroshnichenko". With time, the actress is becoming more known as a talented teacher, through the success of her students. She has left a rich legacy: cultural, artistic, human, but most importantly the living artistic "organism", that breathes, sings, feels – "Miroshnichenko Class". This is her students inspired by the true maternal attitude of their Teacher.



Any science education begins with the simplest matters having laid out the beginning and making the development possible. Every expert lives their professional life as it was lived by their science from the very beginning. No wonder that young singers begin their studies with arias from the opera birth era, it is a generally accepted fact among solo singing teachers. However, every teacher has their own vision, different approaches to the study of this complex material. **The purpose of** this article is to determine the performance problems of the baroque vocal style in the pedagogical repertoire of Y. S. Miroshnychenko.

The Age of the birth of opera – Baroque. This historic era is represented by sophisticated buildings with interiors being a place for paintings, sculptures, stucco, amazing optical illusions, all new and grand; a momentous change in musical thinking – the polyphony creates a homophonic and harmonic system, which leads to a flourishing culture of solo improvisation. Meaning and semantic coordinate of musical creativity was changed: the sphere of elevated impartial Mass and cheerful and carefree song lyrics was enriched with sad, dramatic and tragic images. Generally, Baroque is unique in human history for its innovation and versatility. One of the representatives of Baroque music was Alessandro Scarlatti – the author of more than one hundred operas. In his works, the style of opera-seria with its regulated set of arias was crystallized: *lamento* (complaint aria), *vengeance* (wrath), *bravura*, *pastoral* and *heroic* character. Paradoxically, this entire range of emotions is usually “embedded” in a clear three-part form of *da capo*. The first part was melodically complete and ended with a keynote. The second was different from the first one in the mood, tempo and melodic relief. The third part was not recorded by the composer, instead he just placed an indication “*Da Capo*” at the end of the second one, meaning “from the beginning”. That is the third part repeated the first one, but it should be repeated decorating the tune with various cadences.

The question is, if we turn to the beginning of the vocal learning, can we consider such works simple? No, of course they are not simple, but it is impossible to create the foundation for a multi-storey skyscraper of vocal skills without them.

Yevheniia Semenivna Miroshnychenko also gave priority to baroque arias at the first stages of training in her class. Everyone could show themselves using decorations. Usually, we did not improvise something different each time, but when invented or found a suitable grace note, recorded it. The accompanist of the Professor, Frina Ziskina, recalled in an interview: “There was a gray collection of



old arias, I think it belonged to Mariia Eduardivna. These arias were called “cream of wheat”, that is for little ones, as the sound can be practiced well with them. Yevheniia Semenivna often gave arias of such composers as: Antonio Caldara, Giulio Caccini, Salvatore Legreci, Giovanni Paisiello, Ercole Pasquini, Giovanni Pergolesi, Nicola Porpora, Niccolo Piccini, Domenico Scarlatti, Vincenzo Ciampi, Antonio Cesti, Domenico Cimarosa, and the aria “*Tu mancavi*” of Antonio Cesti was her favorite. These arias allowed to develop the primary technical skills of a vocalist: alignment of registers, with the help of a comfortable and logical melodic line, low breathing, high position, endurance; improving the ability to sing in different languages: Italian, German, French, English, Latin. The old arias are the first stop on the path of the world’s opera schools learning. In total, we were able to learn about 29 different types of arias for different voice types, mostly for soprano and mezzo soprano, from the singer’s students, but of course there are many more. Twenty-two arias in Italian, four in German, two in Latin and one in French.

Thus, Baroque repertoire opened the doors to vocal life for all Miroshnychenko’s students. Already recognized former students of the Yevheniia Semenivna’s class told about it: soloists of Vienna Opera – soprano Olha Bezsmertna – her first aria was Caccini’s “*Amarilli mia bella*” and mezzo soprano Olena Bielkina began with Johann Bach, the master of polyphon, and “*Blute nur*” aria from “St Matthew Passion”; Uliana Aleksyuk – a soloist of the Bolshoi theater, Chicago and Houston opera houses – has achieved everything thanks to hard work and rehearsal of every piece of G. F. Handel; Maryna Zubko, now conquering the stages of Germany in the role of Lucia di Lammermoor, at the beginning of her training performed the Traveller’s aria from the oratorio “*Juditha Triumphans*” by Antonio Vivaldi.

Thanks to the baroque repertoire, another student of Y. Miroshnychenko – Olha Pasichnyk became known. The singer graduated from the Kiev Conservatory in 1995, and since 1992 has been a soloist with the Warsaw Chamber Opera. Her records of the Cleopatra’s aria from the “*Julius Caesar in Egypt*” opera (1724) by G. F. Handel inspire young singers for new achievements. On this recording, Pasichnyk performs the virtuoso aria while dancing, she knows exactly how to make her voice do what she needs in any situation. “*Da tempeste*” aria is an adornment in the repertoire of any performer. Such well-known contemporary singers like Cecilia Bartoli, Natalie Dessay, Julia Lezhneva and others performed this work inimitably, and each of them stressed the uniqueness of their voice with



special techniques. Julia Lezhneva shows her skills through a stable technical support of the Elena Obraztsova's school, Cecilia Bartoli has some larynx flexibility, surprising and delighting the listeners. For me, the performance of Olha Ihorevna Pasichnyk is a reference example of baroque singing, she does not deny herself the performance of works by authors of other eras despite her sheer talent and naturalness in this style. Vocal embodiment of the aria is absolutely unconstrained through proper breathing. Equal intonation over the entire range does not lose its colors. An extremely moving larynx allows decorating the melody with different coloraturas.

Composers of the Baroque era are representatives of the centuries-old opera singing, the founders of the standard vocalization. In addition to beautiful opera arias, they also gave the world the first printed edition on the solo singing by Giulio Caccini "*Le nuove musiche*" ("New Music») published in 1602. The singer and lutanist discovered new principles of performance with his work. He was also among the first to write instructions for performing. The importance of Giulio Caccini in creating the new style was highly appreciated among his contemporaries. Italian poet, Abbe Angelo Grillo wrote to the singer: "You are the father of a new kind of music, or rather of singing, which is not singing, but a recitative – it's noble, higher than folk songs, it does not distort and does not change the words, does not strip them of meaning and sense, but rather increases them, giving them more power and soul".

In this way, the "new music parents" give us a ticket into the big world of opera pieces through our vocal teachers. Thanks to this beginning the road of vocal skills is becoming more flat. There are many life examples of Yevheniia Semenivna Miroshnychenko's students. Every musician has a "founder work" remaining in their memory forever.

In conclusion, I would like to recall the words of the Professor that talent is not help, it can even prevent achievements, if you do not put a lot of work to achieve your goals, and always added: "Singing is a miner's work". Everything she said was reinforced by personal example. Perfection, sharpening of mastery both in singing and in pedagogical activity were an integral part of Miroshnychenko's character. After Yevheniia Semenivna was invited to teach at Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, the artist set herself the goal of achieving the same heights in pedagogical activity, as she did on the opera stage. As any person, she was afraid of the unknown, but she was confident in her abilities, from the book by



Tetiana Shvachko “Yevheniia Miroshnychenko”: “The Lord God was so gracious to me, giving pedagogical talent as well, – Yevheniia Semenivna said”. Beginning with the first students of the Professor, almost everyone found themselves in the singer’s career. In addition to the strong vocal school, the artist gave every student a great gift of love and respect for art and their voice.

Key words: Evgenia Miroshnichenko, baroque arias, students, composers, Haendel repertoire.

Відомість оперної співачки Євгенії Семенівни Мірошниченко (1931–2009) у країнах пострадянського простору достатньо велика. Унікальні технічні властивості голосу артистки зацікавлювали дослідників, підкорювали шанувальників та знавців вокального мистецтва від початку її кар’єри до сьогодні. Про неї багато писали за життя. У 1967 році вийшла в світ книга «Таємниці вокального мовлення», В. П. Морозова²⁰, в якій згадувалося ім’я Є. Мірошниченко серед найвідоміших колоратурних сопрано світу, як володарки феноменального діапазону голосу [7, с. 54]. Для колоратурного сопрано є нормою мати найвищою нотою в діапазоні *f* третьої октави, Євгенія Семенівна від природи брала ноту *a* цієї октави. На момент виходу книжки вона була у розквіті своєї кар’єри. У 1980 році Є. Мірошниченко розпочала викладацьку практику, у якій також досягнула великих висот, випустила сотню учнів, більшість з яких реалізувались як оперні співаки по всьому світу. Молоді викладачі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, знаходячись поряд з такими велетнями оперного мистецтва, не втрачали свій шанс на спілкування та перейняття досвіту, на що завжди позитивно відповідала Євгенія Семенівна. Саме так з’явилися інтерв’ю з Г. Кабкою, та загальний огляд життя і творчості у підручнику В. Антонюк «Вокальна педагогіка (сольний спів)» [1]. Біографічна книга Тетяни Швачко [8], хоча й вийшла вже після смерті співачки, повністю побудована на матеріалах спілкування з нею.

²⁰ Морозов Володимир Петрович – російський фізіолог, психолог, педагог. Доктор біологічних наук, професор. Спеціалізується в області фізіології людини, психофізіології співу, біоакустики, психоакустики, музичної акустики, вокальної методології, мистецтвознавства. Автор теорії резонансного співу.



Об'єктом дослідження є творча діяльність Є. Мірошніченко. **Предмет** – визначення педагогічних стратегій Є. Мірошніченко на прикладі роботи з бароковим репертуаром. **Мета** – охарактеризувати барокову вокальну музику як педагогічний репертуар у класі Є. Мірошніченко. Матеріалом дослідження є спогади учнів Є. Мірошніченко та записи їхніх виступів.

Як відомо, епохою зародження опери вважається доба Бароко, яку репрезентують вишукані споруди з інтер'єрами, що давали вражаючі простори для живопису, скульптури, ліпнини, дивних оптичних ілюзій, усього нового і величного. Знаменний перелом відбувається в музичному мисленні: з поліфонічного багатоголосся поступово виокремлюється гомофонно-гармонічна фактура, що призводить до розквіту культури сольної вокалізації та імпровізації. Кардинально змінюється змістовно-сміслова координата музичної творчості: сфера піднесено безпристрасної меси і веселої безтурботної пісенної лірики збагачується скорботно-драматичними і трагічними образами.

Одним з представників музичного бароко був А. Скарлатті (1660–1725) – автор понад ста опер. У його творчості викристалізувався стиль опери-seria з її регламентованим набором арій: *lamento* (арія-жалоба), *помсти* (гніву), *bravura*, *пасторального* та *героїчного* характеру. Парадоксально, але вся ця гама афектів, як правило, «вкладається» у чітку тричастинну форму *da capo*. Перша частина була мелодично завершеною і закінчувалась на тоніці, друга відрізнялася від першої настроєм, мелодійним рельєфом та темпом, третя не записувалась композитором, натомість він просто поміщав у кінці попе частини вказівку «*Da Capo*», що означало «з початку». Повтор слід було виконувати, прикрашаючи мелодію різноманітними колоратурами: віртуозними пасажами, трелями, вишуканою мелодичною фігурацією, ефектними каденціями.

Постає питання, якщо ми звертаємося до початку в вокальному навчанні, чи можемо ми вважати такі твори простими? Ні, звичайно вони не прості, але без них неможливо створити фундамент багатоповірного хмарочосу вокальної майстерності. Старовинні арії дають прекрасний матеріал для опрацювання кантילени (легатного звуковедення) – основи оперної вокалізації і закладають основи емоційно-ви-



разного співу, тобто вміння через інтонування передати конкретний емоційний стан (афект).

Є. Мірошниченко, як і її славетна вчителька Марія Едуардівна Донець-Тессер (1889–1974), у своєму класі, також віддавала на першому етапі навчання пріоритет бароковим аріям, особливо аріям *da capo*. У виконанні цієї музики кожен міг себе показати за допомогою прикрас. Звичайно ми не імпровізували кожного разу різні колоратури, але придумавши, або знайшовши підходящі мелізми, записували їх. У розмові із авторкою даної статті концертмейстер класу Євгенія Семенівна Фріна Зіськіна згадувала: «Була сіра збірка старовинних арій, здається, вона належала ще Марії Едуардівні. Такі арії називали “манною кашею”, тобто для маленьких, на них добре вироблялося ведення звуку». Євгенія Семенівна часто давала арії таких композиторів, як Антоніо Кальдара, Джуліо Каччіні, Сальватор Легреці, Джованні Паїзіелло, Ерколе Паскуїні, Джованні Перголезі, Нікола Порпора, Ніккола Піччіні, Доменіко Скарлатті, Вінченсо Чампи, Антоніо Честі, Доменіко Чімароза, та улюбленою була арія Антоніо Честі «*Tu mancavi*» [див. Додаток]. Такі арії дозволяли формувати первинні технічні навички вокаліста: витривалість, вирівнювання регістрів за допомогою зручної та логічної мелодійної лінії, правильне «низьке» дихання, висока позиція звуковидобування. Також вдосконалювалося уміння співати на різних мовах: італійській, німецькій, французькій, англійській, латині. Адже старовинні арії – це перша зупинка на шляху пізнання оперних шкіл різних країн світу.

Вдалося дізнатися, що у класі Є. Мірошниченко виконувалося загалом двадцять дев'ять арій для різних типів голосу, переважно для сопрано та мецо-сопрано, з них було двадцять дві арії італійською мовою, чотири німецькою, дві латиною та одна французькою. Варто зазначити, що деякі з авторів старовинної музики, що виконувалася у класі Є. Мірошниченко, виклали свої думки стосовно сольного співу і вважаються засновниками еталонної вокалізації. Так, окрім чудових оперних арій вони подарували світу і перше друковане видання про сольний спів. Автором цієї праці був Джуліо Каччіні. Вона мала назву «*Le nuove musishe*» («Нова музика») і побачила світ у 1602 році [2, с. 72]. Італійський композитор, співак і лютніст виклав



тут нові принципи виконання музики. Він також був одним із перших, хто почав писати вказівки для виконання. Значення Джуліо Каччіні у створенні нового стилю високо цінилося серед його сучасників. Італійський поет абат Анжело Грїлло писав йому: «Ви – батько нового роду музики, або скоріше, співу, яке зовсім не спів, а речитатив – воно благородно, вище народних пісень, воно не спотворює і не змінює слова, не забирає в них сенс та почуття, а навпаки збільшує їх, надаючи їм більше сили і душі» [2, с. 73–74]. Ці критерії «шляхетного співу» актуальні і понині.

Так «батьки нової музики» дають сучасним співакам квиток у великий світ оперних творів через великих вокальних учителів. Завдяки такому початку дорога вокальної майстерності стає все більш рівнинною. Житєвих прикладів учениць Є. Мірошниченко дуже багато. У кожного музиканта є свої твори – «наріжні камені», що залишаються у пам'яті назавжди.

Саме арія «*Amarilli mia bella*» Дж. Каччіні стала початком творчої стежки солістки Віденської опери Ольги Безсмертної. Музика не пристосована до певного типу голосу, тобто вона зручна для багатьох голосів – в ній немає зависоких чи занижких нот, складних стрибків чи теситурних труднощів. Головне призначення арії – навчити співака веденню звуку, розподілу дихання та виразності у співі. О. Безсмертна була однією з найкращих студенток консерваторії. Саме її я зустріла на своєму першому занятті з професором. Пам'ятаю, мене зачарувало зелене місто, та ще більше Євгенія Семенівна та атмосфера її дому. Усе було в ніжних кремкових тонах і в залі, серед портретів великої співачки величаво мостився білий рояль. Євгенія Семенівна сиділа перед екраном, де чорнява дівчина віртуозно співала. Забившись у куточок я зацікавлено спостерігала за усім. Закінчивши прослуховувати, Женя²¹ повернулася до іншої студентки, що була поруч з нею, і почала обговорювати помилки, яких, на мій погляд, бути не могло, адже, навіть слухаючи лише відео від Олі, неможливо було відвести погляду. Молода співачка виглядала гордо та неприступно, дуже впевнено, наче вона читає думки усіх, хто поруч. З тих пір мені кортіло

²¹ Так між собою називали професора усі її вихованці.



стати такою як вона. Ольга була однією з асистенток професора, вона приходила на наші уроки слухала, інколи співала сама, тоді всі збиралися, це було схоже на майстер-клас. Її *piano*, здавалося, залишалося відлунням у нашій свідомості – абсолютно природне, однорідне звучання голосу по всьому діапазону, бархатистість тембру, нескінченне дихання – усе це давалося їй з легкістю.

Згодом О. Безсмертна стала педагогом у НМАУ імені П. І. Чайковського в місті Київ, та її доля змінилась: залишивши педагогічну кар'єру, вона вийшла на підмостки європейських оперних театрів.

У класі Євгенії Семенівни Ольга співала арії таких композиторів, як Д. Чімароза (каватина Нанелли із опери «Фанатик древніх римлян»), Б. Галуппі (арію Емірени із опери «Адріано із Сирії»), І. С. Баха (арії сопрано із кантат № 209, 32, 208,) Г. Ф. Генделя (арії Лаодіче з опери «Сірой», Фульвії із опери «Аеций», Мелісси із опери «Амадіс»). Саме такий початковий репертуар надає можливість у майбутньому мати в своєму репертуарі партії з опер, «Чарівна флейта», «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Cosi fan tutte», «Електра», «Парсифаль», «Фауст», «Євгеній Онєгін», «Отелло». Про це свідчить історія учнів професора.

Ще одна прима Віденської опери – мецо-сопрано Олена Белкіна шукала зустрічі з Є. Мірошніченко довго. Ставши студенткою, вона намагалася отримати від своєї наставниці усі можливі знання. Володарка рідкісного голосу дуже подобалася Є. Мірошніченко, з них вийшов чудовий творчий тандем, і вже на третьому курсі Олена здобула перемогу на престижному конкурсі. Починала вона з арії «*Blute nur*» зі «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха.

Як правило, вокалісти намагаються знайти і засвоїти усю можливу літературу про спів, вислухати роздуми багатьох педагогів. Звичайно, рідний вчитель – найважливіший, та інколи, одне і те ж саме, але із уст чужої людини чи рядки із книги скоріше дають результат. Так, Євгенія Семенівна протягом усього життя шукала нові методи та сучасні підтвердження дієвості давніх підходів до вокального навчання. У бібліотеці професора є книга, яка відкриває нам її роздуми. Це – п'ятий випуск збірки «Вопросы вокальной педагогики», де надруковане інтерв'ю 1968 року з професором Венеціанської консерва-



торії Іріс Коррадетті [5]. Саме в цьому тексті існує велика кількість поміток Є. Мірошниченко, особливо виділене питання: «Які арії та уривки з опер ви даєте на початку навчання? Це завжди класика?» та відповідь: «Завжди класика. Старі опери. Арії із опер Монтеверді, Каччіні, Глюка, Чимарози, Скарлатті, Баха...» [5, с. 106]. Читаючи відповіді Іріс Коррадетті, ніби чуєш голос Євгенії Семенівни, настільки тісно переплітаються їхні погляди.

Уляна Алексюк – солістка Большого театру, оперних театрів Чикаго і Х'юстона – добилася усього завдяки завзятій праці. Переспівавши усього Г. Ф. Генделя перед тим як вийти на сцену у партії Розіни В. А. Моцарта, відшліфувавши вправами та бароковими аріями техніку співу, віртуозна «стрічка» моцартівської вокальної мелодії, ніби сама, «лягла» на голос співачки. Ні для кого не секрет, що вставати рано для вокалістів, це – неабияк важко, а співати з ранку для багатьох практично неможливо. Уляна ж, впродовж навчання у професора вставала у шостій ранку, бо була першою в черзі на урок. Ніхто не наважувався зайняти її місце, адже від того як пройде перше заняття буде залежати настрій Євгенії Семенівни на цілий день. А всього у класі було близько двадцяти восьми учнів, кожний з яких претендував на увагу професорки. Ми всі мали сидіти в класі слухаючи один одного, Є. Мірошниченко могла підняти кожну з нас в будь-який момент і запитати про помилки того, хто співав, не слухала – не відповіла. Євгенія Семенівна викликала повагу, страх і любов, змішані, ці почуття примушували нас підкорюватися її волі без зайвих питань і думок.

Такий «формат» занять пропонує й Іріс Коррадетті: «...мені хочеться відзначити, що я проводжу урок перед усіма учнями. Коли я говорю що-небудь одному з них, слухає і намагається зрозуміти увесь клас. Я маю таку звичку працювати і вважаю її дуже ефективною. Так можна менше повторювати одне і теж. Це – моя установка. Буває, що проходить тиждень, і учні займаються без будь-яких зауважень, просто проходить звичайна робота у класі. Але ось в один прекрасний день я звертаюся до когось з питанням: “Поясни, будь ласка, чому в співаючого щось не вийшло, що він зробив не правильного? – Почекай відповідати. Нехай говорять інші”. Думають усі, і я кого-небудь визиваю пояснити. Починаю я зазвичай, із самих незрілих – нехай по-



яснять, як вони розуміють. Наймолодші учні толком пояснити не можуть, тоді я визиваю більш старших і, нарешті, доходжу до випускників, які зазвичай усе знають і можуть пояснити. Я отримую декілька відповідей; якщо вони не задовольняють, я пояснюю сама. Пояснюю детально і довго, поки в мене не буде переконання, що вони дійсно усе зрозуміли. Учні дуже уважні, так як влюбий момент я їх можу запитати і соромно потрапити в халепу. Вони усі слідкують за уроком. Ось в чому одна з основних переваг такої системи роботи» [5, с. 99]. Завдяки цим цитатам можна точно відчутти атмосферу класу Євгенії Семенівни. Цей метод дійсно дуже дієвий, усі «мірошниченківці» завдяки цьому мали систему правильного співу «у голові» вже на перших курсах, що є рідкісним явищем у вокальному світі.

Моїми першими аріями були «*Se tu tami*» із опери «Служанка-господиня» Джованні Перголезі і «*Se mi portate affetto*» Ніколаса Чампі. Обидва твори були достатньо складні для мого рівня, «*Se tu tami*» є арією *da capo*, але я не мала ніяких напрацьованих каденцій. Ці арії навчили мене азам співу на іноземній мові, поєднанню слів у співі. Після довгих місяців роботи над вправами і вокалізами, ці твори дали можливість випробувати технічні навички «наживо».

Марина Зубко, яка зараз підкорює сцени Німеччини, була на курс мене старше. Вона вважалася найрозумнішою студенткою. Її коронна арія на початку навчання була арія Мандрівника із ораторії «Тріумфуюча Юдиф» Антоніо Вівальді. Марина виконувала її на вищому рівні, вона мала великий талант та ще більш великий розум. І Марина, і авторка цієї статті не були колоратурними сопрано, проте каденції, групетто, трелі, мордент давалися нам достатньо легко, порівнюючи з іншими труднощами.

Завдяки бароковому репертуару стала відома і ще одна студентка Є. Мірошниченко – Ольга Пасічник. Співачка закінчила Київську консерваторію у 1995 році, а з 1992 року вже була солісткою Варшавської камерної опери. Саме її записи арії Клеопатри із опери «Юлій Цезар в Єгипті» (1724 р.) Г. Ф. Генделя допомогли мені підготувати цю арію на випускний іспит по концертно-камерному співу. На записі молода співачка виконує віртуозну арію танцюючи, вона точно знає як примусити свій голос робити те, що їй потрібно в будь-якій ситуації. Арія



“*Da tempeste*” є прикрасою у репертуарі кожної співачки. Такі відомі сучасні співачки, як Чечілія Бартолі, Наталі Дессей, Юлія Лежнева та інші виконували цей твір неповторно, і кожна підкреслювала унікальність свого голосу особливими технічними прийомами. Юлія Лежнева показує свою майстерність крізь стійку технічну опору школи Єлени Образцової, Чечілія Бартолі має не аби яку гнучкість гортані, чим дивує та захоплює слухачів. Виконання Ольги Ігорівни Пасічник, для мене, є еталонним прикладом барокового співу, не зважаючи на явний хист та природність у цьому стилі, вона не відмовляє собі у виконанні творів авторів інших епох, що інколи вважається шкідливим для голосового апарату вокаліста. Втілення арії вокально є абсолютно невишуканим завдяки правильному диханню. Рівний тембр по всьому діапазону не втрачає свої краски. Надзвичайно рухома гортань дозволяє прикрашати мелодійну лінію великою кількістю різноманітних колоратур. Арія Клеопатри дозволяє відкрити усі ці якості, адже цьому сприяє і характер самої героїні.

Відома дослідниця оперної творчості Г. Ф. Генделя Сілке Леопольд зазначає: «Клеопатру характеризує залізна воля та сильний характер, очевидно із того факту, що не дивлячись на зростаючий відчай, лише одна з її арій написана в мінорі»²² [6, с. 114]. Образ єгипетської цариці розкривається в опері у цілій низці арій, що показують цей персонаж з різних боків. Так, наприклад, арія про яку йдеться, є, напевно, однією з найвідоміших та найулюбленіших в історії вокального виконавства. Як зауважує С. Леопольд, «набагато важче самовладання дається Клеопатрі в останньому акті «Юлія Цезаря». Її військо розбито, вона сама в ланцюгах очікує страти, а переможець – її брат – зловтішно розповідає їй про смерть її коханого Цезаря. Вона одна на сцені та дає волю відчаю – наскільки дозволяє царський статус. Арія «*Piangero la sorte mia*» («Плачу над своєю долею») – шедевр, в якому Гендель пов’язує усі явні суперечливі мотивації та створює образ неймовірної складності та переконливості. Техніка статичних зашифрованих афектів і проникливе втілення індивідуального психологічного розвитку, самовладання і втрата стриманості одночасно – все це разом

²² Переклад українською мовою М. А. Касьяненко.



об'єдналося так, що благородна публіка могла впізнати в образі себе. «*Piangero la sorte mia*» в цілому є прикладом внутрішньої боротьби за самоконтроль; усі шифри афектів, які Гендель тут розробляє, служать для відображення внутрішньої боротьби за честь і гідність особи в обставинах, коли ці поняття, здається, втрачають сенс» [6, с. 114–117].

Звертаючись до подібного репертуару, потрібно скласти уявлення загалом про художнє ціле, усвідомити, що саме опера «Юлій Цезар в Єгипті» є однією з найяскравіших у творчості композитора. В опері задіяна велика кількість голосів та яскравих персонажів. В основі сюжету – історичні події із реальними історичними особами, які занурені у світ оперної умовності. Те, що відбувається в опері, насправді відбувалося з вересня 48-го року по березень 47-го року до Різдва Христового від вбивства Гнея Помпея Великого до коронації Клеопатри VII як цариці Єгипту.

Особливою чуттєвістю виділяється музична тканина опери. Образи Цезаря та Нірено, написані для сопраністів, надають особливий колорит та вказують на виняткову своєрідність музики епохи Бароко. Так, в арії Цезаря «*Empio, diro, tu sei*», розбурений стан героя підкреслює валторна настирливою пульсацією. Арія безнадійності звучить в останньому акті і показує головні риси героїні: чуттєвість, самоконтроль та оптимізм. «Згідно з традицією, – пише С. Леопольд, – таку арію слід було написати в мінорі, бажано в до мінорі, і те, що Клеопатра співає в “своїй” тональності мі мажор – перша ознака її самовладання. Інші музичні засоби, проте, з самого початку говорять про біль. <...> ритм сарабанди і нисхідний тетрахорд в басу (старе, достойне басове *lamento*, на якому будується перша частина) показують душевний стан героїні. Поверх цих шифрів, описуючих обставини дії та основний настрій, росте її індивідуальна, особиста душевна мука. З доступної терції на початку інтерваліка розширюється до квінти, потім октави і, на кінець, поверх бар'єрів – до нони, поки в каденції Клеопатра не бере себе в руки. Однак умиротворення уявне та швидкоплинне, і зібраність знову замінюється безнадійною слабкістю, вираженою ламентозною квартою в басу на хроматичній лінії (т. 15–24) і так само хроматично сходить мелодія (9, т. 17–19). За музичною психограмою першої частини... слідує непередбачений вибух люті...



Збудженість проривається поступово... На початку ще порівняно стримане бачення того, як Клеопатра безтілесною тінню буде мстити своєму тирану-брату... Уся кров закипає, і сама героїня в екстатичному збудженні, з такими ж колоратурами на шістнадцятих, реагує на нього» [6, с. 146].

Композитор продумує кожен деталь в образах оперних персонажів, не поступається навіть перед традиціями того часу і міняє звичайну для бароко ладову послідовність у арії такого типу: «Якби Гендель, як вимагала традиція, поміняв тональності місцями, тобто помістив жалісливу першу частину в мінор, а войовничу середню – в мажор, то тонкість характеристики була б частково втрачена» [6, с. 144]. Арія перемоги «*Da tempeste il legno infranto*» має абсолютно прозору оркестрову підтримку голосу виконавиці, саме він на першому плані, створюється легкий образ, який наче відсторонюється від усього, що відбувається в опері. Із книги Сілке Леопольд «Опери Генделя»: «Знання про те, що ядро характеру може бути представлено вибором тональностей, Гендель застосовує по-різному, але найбільш послідовно в образі Клеопатри із Юлія Цезаря (1724). Дотримуючись заповіту “різноманіття афектів” для головної ролі, Гендель проте не лише задає персонажу особистий незмінний певний “тон”, але і вибором “тону” чітко показує, що Клеопатра – особистість неординарна, виняткова... Основна тональність Клеопатри *E-dur* мажор, в цій оснащений чотирма ключовими діезами тональності написані три із восьми її арій, серед них – стовпи її характеру, перша і остання» [6, с. 166].

На перший погляд, арія «*Da tempeste il legno infranto*» як типовий для барокового часу зразок може здатися простою, маючи невеликий діапазон та відсутність теситурних стрибків. Та це хибне враження, бо на «простій» гармонії розгортається вокальна лінія з різноманітними мелізмами, виконання яких потребує рівного по тембру, гнучкого, вільного по всьому діапазону голосу. Потрібно не просто правильне, але еластичне дихання, не просто точна атака звуку, але й тверда, м'яка, з придином. Співак повинен вміти «малювати» усіма красками свого голосу, щоб передати вищу ідею твору. Саме тому сучасним співакам не просто виконати твір, окрім вокальних задач перед ними стоять ще й стилістичні. Ця арія потребує «інструментальності» голо-



су, який має звучати як коштовний духовий інструмент. Саме такий еталон звучання в операх-серія сформувався в унікальному мистецтві кастратів. Прозорі тембри їх «дитячих» голосів уособлювали ідеальність. Та епоха такого співу пішла у минуле, бо світу не вистачало пристрасті в голосі. Втім сьогодні в погоні за ідеальністю такого твору найчастіші помилки у виконанні проявляються у «під-знятому диханні», вибілюванні звуку, втрати тембрової окраси. Через закріплений стереотип стриманості та відсторонення звуку від співака, виконавці намагаються співати свою партію холодним, самотнім та «прямим» голосом, що абсолютно не співпадає з характерною для бароко гіперболізацією. Усі ці тонкощі виконавцю підказує вчитель. Вокальні задачі реалізуються завдяки спеціальним вправам, а стилістичні за допомогою бажання учня досягати досконалості у знаннях історії та теорії музики.

Що до вправ Є. С. Мірошніченко була повністю солідарна зі своїм улюбленим педагогом Марією Едуардівною Донець-Тессейр: «Щоб досягнути рівності звуку на різних ступенях музичного звукоряду, вправи слід урізноманітнити, змінюючи положення акцентів. На виконанні гам учню легше контролювати рівномірність та непереривність видиху. Для розвитку рухомої вокальної техніки швидкості, вважаю вельми корисними вокалізи Варламова, Ваккаї, Маркезі» [3, с. 131].

У **висновку** хотілося б згадати слова великої співачки про те, що талант – це не допомога, що він може навіть перешкодити, якщо не прикласти до досягнення своєї мети багато праці. І завжди Є. С. Мірошніченко добавляла: «Заняття співом – це робота шахтаря». Бароковий репертуар у її педагогічній діяльності мав засадниче значення, оскільки дозволяв засвоїти ази професії майбутнім оперним співакам. Все, що вона говорила, підкріплювалося особистим прикладом. Вдосконалення, відточення майстерності як у співі, так і у педагогічній діяльності були невід'ємною частиною її характеру. Після того, як Євгенію Семенівну запросили викладати у НМАУ імені П. І. Чайковського, артистка поставила собі за мету добитися таких же висот у педагогічній діяльності, як і на оперній сцені. Як і будь-яку людину, її лякало невідоме, але вона була впевнена у своїх силах і здатна була



знову вчитися і вчитися: «Господь Бог був такий милостивий до мене, що подарував ще й хист педагогічний», – зізнавалася Євгенія Семєнівна» [8, с. 223]. Починаючи з найперших учнів професора, майже кожен знайшов себе у професії співака. Окрім сильної вокальної школи, артистка подарувала кожному учню великий дар любові та шани до мистецтва і голосу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. *Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. 2-ге вид.* — Київ : LAT&K, 2012. — 192 с.
2. Багадуров В. А. *Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1.* — М. : Гос. вид-во муз. сектор, 1929. — 247 с.
3. Донець-Тессейр М. Е. *Опыт воспитания сопрано / М. Е. Донець-Тессейр // Вопросы вокальной педагогики.* — М., 1967. — Вып. 3. — С. 120–133.
4. *Інтерв'ю з Ф. С. Зіськіною / провела М. А. Касьяненко.* — Київ, 2016. [Рукопис].
5. *Корадетти И. О мастерстве вокалиста (литературная обработка и комментарии Л. Б. Дмитриева) / И. Корадетти // Вопросы вокальной педагогики.* — М., 1967. — Вып. 5. — С. 91–109.
6. *Леопольд С. Оперы Генделя : пер. з нем.* — М. : Аграф, 2014. — 464 с.
7. *Морозов В. П. Тайны вокальной речи.* — Л. : Наука, 1967. — 204 с.
8. *Швачко Т. О. Євгенія Мірошниченко.* — Київ : Муз. Україна, 2011. — 276 с.

REFERENCES

1. *Antonjuk V. G. Vokal'na pedagogika (sol'nij spiv) : pidruchnik [Vocal Pedagogy (Solo Singing) : Textbook]. 2-ge vid.* — Kiiv : LAT&K, 2012. — 192 s.
2. *Bagadurov V. A. Ocherki po istorii vokal'noj metodologii [Essays on the history of vocal methodology]. Ch.1.* — M. : Gos. vid-vo muz. sektor, 1929. — 247 s.
3. *Donec'-Tessejr M. E. Opyt vospitanija soprano [The experience of raising a soprano] / M. E. Donec'-Tessejr // Voprosy vokal'noj pedagogiki.* — M., 1967. — Vip. 3. — S. 120–133.
4. *Interv'ju z F. S. Zis'kinoju [Interview with F. S. Ziskin] / provela M. A. Kas'janenko.* — Kiiv, 2016. [Rukopis].



5. Koradetti I. *O masterstve vokalista (literaturnaja obrabotka i kommentarii L. B. Dmitrieva) [About mastery of the vocalist] / I. Koradetti // Voprosy vokal'noj pedagogiki. — M., 1967. — Vip. 5. — S. 91–109.*

6. Leopold S. *Opery Gendelja : per. z nem. [Haendel Operas]. — M. : Agraf, 2014. — 464 s.*

7. Morozov V. P. *Tajny vokal'noj rechi [Secrets of vocal speech]. — L. : Nauka, 1967. — 204 s.*

Додаток

Список барокових арій

з педагогічного репертуару Є. С. Мірошниченко

1. Бах Й. С. Арія «Erbarne dich» зі «Страстей за Матвієм»
2. Бах Й. С. Арія «Blute nur» зі «Страстей за Матвієм»
3. Бах Й. С. Арія «Quia respexit» із кантати «Магніфікат»
4. Бах Й. С. Арія із нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
5. Вівальді А. Арія Мандрівника із ораторії «Триумфуюча Юдиф»
6. Вівальді А. Арія «Vieni o mio diletto»
7. Вівальді А. Арія із кантати «Lungi dal mio bel Nume»
8. Галуппі Б. Арія Емірени «Адріано із Сирії»
9. Гендель Г. Ф. Арія Моргани із опери «Альцина»
10. Гендель Г. Ф. Арія Меліси із опери «Амадіс»
11. Гендель Г. Ф. Арія Лаодіче із опери «Сірой, цар Персії»
12. Гендель Г. Ф. Арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» із «Мессії»
13. Гендель Г. Ф. Арія Арміді із опери «Ринальдо»
14. Гендель Г. Ф. Арія Джизмонди «La speranza» із опери «Оттон»
15. Гендель Г. Ф. Арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» із опери «Юлій Цезар в Єгипті»
16. Кальдара А. Арія «Come raggio di sol»
17. Каччіні Дж. Арія «Amarilli, mia bella»
18. Легренці Дж. Арієта «Che fiero costume»
19. Люллі Жан-Батист Арія Венери із опери «Тезей»
20. Перголезі Дж. Б. Арія сопрано із кантати «Stabat Mater»
21. Перголезі Дж. Б. Арія «Per queste amare lacrime»
22. Перголезі Дж. Б. Арієта «Se tu mamì»



23. Піччіні Н. Арія Еріксени із опери «Олександр в Індії»
24. Сальватор Р. «Canzonetta»
25. Саррі Д. «Пастораль»
26. Скарлатті Д. «O cessate di piagammi»
27. Чампі В. «Se mi portate affetto»
28. Честі А. «Tu mancavi a tormentarmi»
29. Чімароза Д. Каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»

Оперні школи:

Італія:

1. Вівальді А. Арія Мандрівника із ораторії «Тріумфуюча Юдиф»
2. Вівальді А. Арія «Vieni o mio diletto»
3. Вівальді А. Арія із кантати «Lungi dal mio bel Nume»
4. Галуппі Б. Арія Емірени «Адріано із Сирії»
5. Кальдара А. «Come raggio di sol»
6. Каччіні Дж. «Amarilli, mia bella»
7. Легренці Дж. Арієта «Che fiero costume»
8. Перголезі Дж. Б. Арія сопрано із кантати «Stabat Mater»
9. Перголезі Дж. Б. Арія «Per queste amare lacrime»
10. Перголезі Дж. Б. Арієта «Se tu mamì»
11. Піччіні Н. Арія Еріксени із опери «Олександр в Індії»
12. Сальватор Р. «Canzonetta»
13. Саррі Д. «Пастораль»
14. Скарлатті Д. «O cessate di piagammi»
15. Чампі В. «Se mi portate affetto»
16. Честі А. «Tu mancavi»
17. Чімароза Д. Каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»

Німеччина:

1. Бах Й. С. Арія «Erbarne dich» зі «Страстей за Матвієм»
2. Бах Й. С. Арія «Blute nur» зі «Страстей за Матвієм»
3. Бах Й. С. Арія «Quia respexit» із кантати «Магніфікат»
4. Бах Й. С. Арія із нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
5. Гендель Г. Ф. Арія Моргани із опери «Альцина»
6. Гендель Г. Ф. Арія Мелісси із опери «Амадіс»



7. Гендель Г. Ф. Арія Лаодіче із опери «Сірой, цар Персії»
8. Гендель Г. Ф. Арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» із «Мессії»
9. Гендель Г. Ф. Арія Арміді із опери «Ринальдо»
10. Гендель Г. Ф. Арія Джизмонди «La speranza» із опери «Оттон»
11. Гендель Г. Ф. Арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» із опери «Юлій Цезар в Єгипті»

Франція:

1. Люллі Жан-Батист. Арія Венери із опери «Тезей»
2. Піччіні Н. Арія Еріксени із опери «Олександр в Індії»

Мова твору

Італійська:

1. Вівальді А. Арія Мандрівника із ораторії «Триумфуюча Юдиф»
2. Вівальді А. Арія «Vieni o mio diletto»
3. Вівальді А. Арія із кантати «Lungi dal mio bel Nume»
4. Галуппі Б. Арія Емірени «Адріано із Сирії»
5. Гендель Г. Ф. Арія Моргани із опери «Альцина»
6. Гендель Г. Ф. Арія Меліси із опери «Амадіс»
7. Гендель Г. Ф. Арія Лаодіче із опери «Сірой, цар Персії»
8. Гендель Г. Ф. Арія Арміді із опери «Ринальдо»
9. Гендель Г. Ф. Арія Джизмонди «La speranza» із опери «Оттон»
10. Гендель Г. Ф. Арія Клеопатри «Da tempeste il legno infranto» із опери «Юлій Цезар в Єгипті»
11. Кальдара А. «Come raggio di sol»
12. Каччіні Дж. «Amarilli, mia bella»
13. Легренці Дж. Арієта «Che fiero costume»
14. Перголезі Дж. Б. Арія «Per queste amare lacrime»
15. Перголезі Дж. Б. Арієта «Setu mami»
16. Піччіні Н. Арія Еріксени із опери «Олександр в Індії»
17. Сальватор Р. «Canzonetta»
18. Саррі Д. «Пастораль»
19. Скарлатті Д. «O ussate di piagarmi»
20. Чампі В. «Se mi portate affetto»
21. Честі А. «Tu mancavi a tormentarmi»
22. Чімароза Д. Каватина Нанелли «Фанатик древніх римлян»



Німецька:

1. Бах Й. С. Арія «Erbarne dich» зі «Страстей за Матвієм»
2. Бах Й. С. Арія «Blute nur» зі «Страстей за Матвієм»
3. Бах Й. С. Арія із нотного зошиту Анни Магдалени Бах «Bist du bei mir»
4. Гендель Г. Ф. Арія «Ich weiß dass mein Erlöser lebt» із «Меccії»

Латинська:

1. Бах Й. С. Арія «Quia respexit» із кантати «Магніфікат»
2. Перголезі Дж. Б. арія сопрано із кантати «Stabat Mater»

Французька:

1. Люллі Жан-Батист. Арія Венери із опери «Тезей»